

LA

PHILOLOGIE MUSICALE DES TROUVÈRES

PAR

Pierre AUBRY

Licencié en Droit et Licencié ès Lettres.

INTRODUCTION.

I.

LA PHILOLOGIE MUSICALE.

La philologie musicale se propose d'établir d'une façon correcte et critique un texte musical.

La philologie musicale est possible en droit, parce que l'étude de la langue mélodique présente tous les éléments de la philologie : phonétique, morphologie, syntaxe.

La philologie musicale des trouvères est possible en fait, parce que nous avons pour l'établir avec sûreté des théoriciens et des manuscrits contemporains des auteurs, c'est à dire des instruments de critique plus précis que n'en ont d'ordinaire les grammairiens.

En outre, la philologie musicale des trouvères est :

1^o Intéressante, en ce que les trouvères ont été plus musiciens encore que poètes, et des musiciens d'une science consommée ;

2^o Utile, parce que, en raison de la grande place que les trouvères ont accordée à la musique, en raison de la connexité qui a existé entre la musique et les autres branches

de la civilisation médiévale, cette étude mérite d'être faite et est encore à faire.

II.

LES SOURCES.

A. *Les théoriciens*. — Les traités théoriques de la musique mesurée ont été réunis en deux collections : celle de Gerbert et celle de Coussemaker.

Les théoriciens qui ont vécu avant la fin du treizième siècle se partagent en trois écoles :

1^o L'école préfranconienne : *discantus positio vulgaris*, — *de musica libellus*. — Jean de Garlande ;

2^o L'école franconienne : Francon de Cologne, Pierre Picard, Francon de Paris, Jehan Balloce, Walter Odington ;

3^o L'école postfranconienne : le Pseudo-Aristote, qui marque un des tournants de la notation proportionnelle auquel nous nous arrêtons.

B. *Les textes*. — Le groupe le plus considérable est constitué par les chansonniers provençaux et français. Ces manuscrits ont été maintes fois décrits et classés ; mais il y a lieu de les décrire à nouveau en ne tenant compte que des caractéristiques musicales et de les classer en familles d'après le texte mélodique ; or, ce classement coïncide avec le premier.

III.

HISTORIQUE ET BIBLIOGRAPHIE.

Le dix-septième et le dix-huitième siècles ont été en mauvaise posture pour juger la musicologie du moyen-âge ; deux exceptions pourtant : l'abbé Lebeuf et l'abbé Gerbert. Levesque de la Ravallière confond dans son édition du Roi de Navarre le plain-chant et la musique mesurée, erreur fondamentale. Laborde, de son côté, imagine des textes qu'il attribue à Raoul de Coucy.

Au commencement de notre siècle, les grandes histoires de la musique de Hawkins, Burney, Forkel n'innovent en rien. Fétis et De Coussemaker ont fait davantage, mais leurs travaux ont surtout un caractère polémique. Fétis introduisit le paradoxe dans l'histoire musicale. De Coussemaker, avec plus de conscience et dans de remarquables travaux, a pris heureusement le contre-pied de son discourtois adversaire.

L'époque contemporaine a cessé ces vaines querelles, et avec les noms de H. Lavoix, Jacobsthal, Restori, Riemann, nous voyons la musicologie médiévale entrer dans une voie plus féconde.

PREMIÈRE PARTIE.

SÉMÉIOGRAPHIE ET PHONÉTIQUE.

La séméiographie, dans notre étude, recherche comment et par quelles transformations les signes neumatiques ont abouti à la notation noire carrée proportionnelle.

La phonétique étudie comment ces signes ont reçu une signification individuelle d'acuité et de durée.

I.

SÉMÉIOGRAPHIE.

A. Éléments séméiographiques communs au chant liturgique et à la musique mesurée : la portée, les clefs, les tonalités, les altérations ; les mensuralistes n'en parlent point, se référant aux traités de chant liturgique.

B. Éléments séméiographiques propres à la musique mesurée :

1^o Éléments positifs : signes relatifs à l'émission du son (acuité et durée). — Notes simples : le *punctum* et la *virga* ont donné naissance à la longue et à la brève de la notation proportionnelle. — Notes groupées : les neumes sont à

l'origine des ligatures; le *podatus*, par exemple, a donné la ligature avec propriété et perfection. Les pliques rappellent les signes liquescents.

2° Éléments négatifs : signes relatifs aux silences. L'origine de la pause se trouve incontestablement dans les barres de séparation qui se rencontrent dans les manuscrits liturgiques.

Les diverses écritures neumatiques (sangallienne, messine et française) ont abouti à la notation carrée, mais c'est la notation française qui a la plus grande part dans cette formation. — Les neumes qui, dans les notations liturgiques, avaient une valeur d'acuité (élévation ou abaissement de la voix), ont pris en passant dans la notation proportionnelle une valeur de durée.

II.

PHONÉTIQUE.

A. Comment l'idée d'une musique mesurée a-t-elle pu naître au douzième siècle? La musique portant en soi les éléments de sa mesure est une création du moyen-âge français. Cette conception est née d'un double besoin : il fallait une musique mesurée, parce que : 1° la langue vulgaire n'avait pas en elle d'éléments prosodiques comme le grec, ou rythmiques comme le latin liturgique, suffisamment accentués pour donner à la musique une mesure ou un rythme; 2° la naissance de l'harmonie nécessitait une mesure pour amener les parties dans un rapport harmonique exact.

B. Les principes qui ont guidé les mensuralistes dans la signification à donner aux notes sont : 1° le moins précède le plus, c'est-à-dire que un précède deux, que la brève précède la longue, d'où prédominance du mètre iambique; 2° la mesure ternaire est la seule parfaite parce que le nombre trois est l'image de la sainte Trinité.

DEUXIÈME PARTIE.

MORPHOLOGIE.

La morphologie musicale est l'étude des flexions de la langue musicale, c'est-à-dire des formes et des significations dont chacun de ces signes est susceptible.

I.

Notes en valeur absolue (la signification répond à la représentation graphique). La notation proportionnelle admet quatre types dont deux fondamentaux : la longue parfaite, qui vaut trois temps ; la brève *recta*, un temps ; — et deux secondaires : la double longue, de six temps ; la semi-brève, qui ne vaut qu'un tiers de temps.

II.

Notes en valeur relative (quand la signification est en désaccord avec la représentation graphique). Trois causes :

A. *Influences de voisinage*. — La brève abrégée abrège la longue qui la précède et la rend imparfaite, soit de deux temps ; la brève altérante altère, en l'allongeant d'un temps, la brève qui la suit.

B. *La plique*. — Une note pliquée se scinde en deux. La première valant d'ordinaire deux temps, la seconde un temps ; la plique n'est donc pas une note d'agrément.

C. *Les ligatures*. — Une ligature est un groupe de notes qui perdent leur individualité pour prendre une signification nouvelle. Ces valeurs nouvelles sont déterminées par les principes suivants :

1° Quand la première note d'une ligature est dite « avec propriété », elle est brève ; sans propriété, elle est longue ; avec propriété opposée, elle est semi-brève ;

2° Les médianes sont généralement brèves ;

3° Quand la dernière note d'une ligature est dite « avec perfection », elle est longue ; sans perfection, elle est brève. Une ligature peut être montante ou descendante. De la combinaison de ces qualités il résulte que l'on peut former douze groupes de ligatures.

Fétis a vu dans les ligatures le comble de l'incohérence. Mais de ce qu'une note n'a pas la signification que sa forme fait supposer, il n'y a pas à s'étonner : les triolets, les sextolets et autres groupes de la musique moderne ne reposent pas sur une autre base que les ligatures du moyen-âge.

III.

Les modes sont des formules métriques, copiées sur les mètres antiques et destinées à régler l'allure de la phrase mélodique chez les trouvères.

Dans une même pièce il peut y avoir soit un seul mode, soit un mélange de plusieurs modes, ainsi que dans les vers antiques, on employait un ou plusieurs mètres.

L'âge classique de la notation proportionnelle admet six notes : le premier mode (une longue, une brève) est le trochée des anciens, le second (une brève, une longue), en est l'iambe ; mais tandis que le trochée antique, où la longue vaut deux temps et la brève un temps, peut s'écrire dans la formule $2 + 1$ et l'iambe pour la même raison $1 + 2$, le trochée et l'iambe du moyen-âge résultent d'une altération de la longue parfaite et nous donnent la formule :

$$\begin{array}{l} \text{trochée } (3 - 1) + 1 \\ \text{iambe } 1 + (3 - 1) \end{array}$$

Nous n'admettons pas, au moins, pour la métrique du moyen-âge, la scansion trochaïque de l'iambe.

Le troisième mode (une longue, deux brèves) correspond au dactyle ; le quatrième (deux brèves, une longue), à l'anapeste ; mais le dactyle antique s'écrit $2 + 1 + 1$ et le dactyle du moyen-âge $3 + 1 + 2$; l'anapeste antique équivaut à $1 + 1 + 2$, celui du moyen-âge $1 + 2 + 3$; le cinquième

mode (toutes notes longues) rappelle le vers spondaïque, mais la longue du moyen-âge vaut trois temps où la longue antique n'en valait que deux ; le sixième mode (toutes brèves, groupées trois par trois), correspond au tribraque ; la théorie des modes n'a pas survécu à la notation noire proportionnelle.

IV.

La pause, trait vertical qui coupe les lignes de la portée, sert à indiquer les silences. Selon qu'elle occupe un, deux ou trois interlignes, elle vaut un, deux ou trois temps. La pause finale annonce la fin du morceau. Le point de division modale indique en théorie un changement de mode, mais en fait ne se rencontre que très rarement.

TROISIÈME PARTIE.

SYNTAXE.

La syntaxe musicale se propose d'étudier la structure de la phrase musicale. Nous examinerons spécialement la disposition des idées mélodiques dans les Eptres farcies, les lais et les œuvres lyriques proprement dites.

I.

Les Eptres farcies sont musicalement construites sur quatre phrases qui en se répétant forment des strophes de diverses longueurs.

II.

Un lai du treizième siècle est composé d'autant de phrases types musicales qu'il y a de divisions dans le récit (*leit-motiv*) et de phrases secondaires qui font le développement et les transitions.

III.

Exposé du système de titres Galino sur la structure des chansons et sa réfutation.

Nous examinerons trois types de strophe musicale que nous distinguerons selon qu'elles sont en période stichique, palinodique ou antithétique.

A. On a une période à coupe stichique quand à chaque vers correspond un fragment particulier de mélodie : l'*alba* bilingue du Vatican, les chansons de geste (?), certaines pièces lyriques.

B. La période palinodique est caractérisée par l'équilibre des membres de phrase au début de la strophe. La fin, que nous appelons *cauda*, ne nous semble pas composée selon des règles nettement définies.

La période palinodique est régulière, quand il y a symétrie ; ainsi les types :

$$\begin{aligned} a\ a\ a\ a &+ \textit{cauda}, \\ abab &+ \textit{cauda}, \\ abc\ abc &+ \textit{cauda}, \\ abcd\ abcd &+ \textit{cauda}; \end{aligned}$$

irrégulière; quand cette symétrie entre les membres de phrase n'existe pas :

$$\begin{aligned} ab\ abc &+ \textit{cauda}, \\ a\ b\ c\ b &+ \textit{cauda}, \\ aabc &+ \textit{cauda}, \text{ etc.} \end{aligned}$$

C. Il y a période antithétique quand dans un groupe de quatre vers les deux vers intérieurs riment ensemble et les deux vers extérieurs de même ; soit la disposition des rimes : *A B B A*. Les trouvères ont pratiqué cette disposition dans leurs rimes sans lui donner jamais de correspondance dans la mélodie.

La strophe musicale existe donc à l'image de la strophe littéraire, mais elle a une existence propre et se développe à

côté de l'autre, sans que la disposition des rimes, d'ailleurs indifféremment masculines ou féminines, influe sur le retour de la phrase mélodique.

Donc, pour nous, indépendance de la strophe musicale.

CONCLUSION.

La conclusion de cette thèse serait elle-même un livre, car il faudrait raconter l'histoire entière de la musique moderne. La notation proportionnelle contient en germe tout notre art musical contemporain et, passant rapidement sur tous les âges intermédiaires, nous concluerons en exposant la filiation et les principes techniques de la traduction des mélodies mesurées dans l'écriture musicale d'aujourd'hui.

APPENDICE.

LES CHANTS DE CROISADE.
